أصداء الصدمة الأولى في قصيدة (آخر السيوف)

د. عواد الحياوي

باحث في الدراسات الأدبية وزارة التربية، الكويت

البريد الإلكتروني: awadali023@gmail.com

معرف (أوركيد): 0000-0003-1073-3737

بحث أصيل الاستلام: ٣-٤-٢٠٢١ القبول: ٢٥-٤-٢٠٢١ النشر: ٢٨-٤-٢٠٢١

الملخص:

يتناول البحثُ أصداءَ الصَّدمة الأولى للزَّوجة الشَّاعرة سعاد الصَّباح، في قصيدة (آخر السُّيوف) الَّتي ترثي فيها زوجها وسط أكبر مأساة يتعرض لها وطنها الكويت؛ للتَّعرف إلى سيكولوجيا الأنوثة في هذه الرِّثائيَّة، انطلاقًا من الجو النَّفسيّ للقصيدة، مع الاتكاء على المنهج النفسي وعلاقته بالفقد المزدوج (فقد الزَّوج والوطن)، ومرورًا برموز الفقيد: (النَّسر، والأسد، والجبل، والسَّيف، والخيمة، والشَّاطئ، والِدرع، والقبيلة، والبحر، والمظلَّة، والكويت) بينَ خصوصيَّة التَّجربة والذَّاكرة الأدبيَّة قراءةً أبرزتْ علاقتها بالموروث من جهةٍ، وانعكاساتِها النَّفسيَّةَ على الشَّاعرة وتفسيرَها لميولِها الخاصَّةِ نحوها من جهةٍ، وعطفًا على ملامحِ الذَّات الشَّاعرة الَّتي تجلَّتْ بينَ مُؤامرتين: كُبرى استهدفتِ الوطنَ بمكوِّناته الحضاريَّةِ ومواردِهِ البشريَّةِ، وصغرى استهدفت الزَّوج الفقيد، كشفتْ عنهما وهي في حالةِ ندبٍ مضاعفٍ، وصولًا إلى المقابلةِ بين الأنا الجماعيَّة اليتيمة، الأنا الفرديَّة المُشبَعَة مقابلةَ تكاملٍ لا تضادٍّ.

الكلمات المفتاحية:

سعاد الصباح، أصداء الصّدمة، السّيوف، سيكولوجيا، الفقد.

للاستشهاد: الحياوي، عواد. (٢٠٢١). أصداء الصدمة الأولى في قصيدة آخر السيوف. ضاد مجلة لسانيات العربية وآدابها. مج٢، ع١. ٢٣٣-٢٧٠ https://www.daadjournal.com/

Atıf İçin / For Citation: Al-Hayawi, Awad. (2021). Kılıçların Sonu Kasidesinde İlk Şokun Yankıları. Arap Dilbilimi ve Edebiyatı Dergisi – DÂD. Cilt/Volume 2, Sayı/Issue 3, 233-270. https://www.daadjournal.com/.

The Reverberation of the First Shock in the Poem (The last of Swords)

Dr. Awad Al-Hayawi

Researcher in Literary Studies, Ministry of Education, Kuwait

E-mail: awadali023@gmail.com

Orcid ID: 0000-0003-1073-3737

Research Article Received: 3.4.2021 Accepted:25.4.2021 Published: 28.4.2021

Abstract:

The research tackles the reverberation of the first shock of the wife (the poetess Soad Al Sabah) in the poem (The last of Swords) in which she laments her husband amid one of the saddest tragedies that inflected her country Kuwait in order to know the psychology of femininity in this poem of lamentation. And out of the psychological atmosphere of the poem and its relation with the double loss (the husband and the country), passing through the symbols of the late deceased husband (eagle, lion, mountain, sword, tent, beach, shield, tribe, sea, umbrella, and Kuwait) between specialty of experience and the literary memory.

It is a reading that shed light on its relation with folklore on one hand, and the psychological reflections on the poetess which explain her special inclinations on the other hand. In relevant to the self features of the poetess shown in two conspiracies: a major one which targeted her country with its civilized components and human resources, and a senior one that targeted the late deceased husband. The poetess expounded them when she was in a double case of sadness that takes us to confrontation between the lone collective ego and the saturated singular ego. It is an integrated confrontation not a contradictory one.

Keywords:

Soad Al Sabah. Reverberation of Shock, Sword, Psychology, Loss

Kılıçların Sonu Kasidesinde İlk Şokun Yankıları

Dr. Awad Al-Hayawi
Arap Edebiyatı Alanında Araştırmacı, Eğitim Bakanlığı, Kuveyt
E-Posta: awadali023@gmail.com
Orcid ID: 0000-0003-1073-3737

Araştirma Makalesi Geliş: 03.04.2021 Kabul: 25.04.2021 yayın: 28.04.2021

Özet:

Araştırma şair Suâd es-Sabbâh'ın kendisinin ve ülkesi Kuveyt'in başına gelen en büyük trajedinin ortasında kocasına ağıt olarak yazdığı "Kılıçların Sonu" kasidesindeki ilk şokunun yankılarını inceliyor. Araştırmanın hedefi kasidenin psikolojik havasından hareketle ve psikolojik yönteme dayanarak bu ağıttaki kadınlık psikolojisini ve şairin yaşadığı çifte kayıpla (kocasının ve ülkesinin kaybı) ilişkisini anlamaktır. Bunu yaparken kayıpla ilgili semboller (kartal, aslan, dağ, kılıç, çadır, sahil, zırh, kabile, deniz, gölgelik ve Kuveyt) takip edilmiştir. Tecrübenin özelliği ve edebi hatıra arasında bir yönden şairin ağıt yakılanla ilişkisini ve onun şair üzerindeki psikolojik yansılamalarını açığa çıkaran ve bir yönden de ona doğru yönelmesini açıklayan bir okuma yapılmıştır. Şairin büyüğü vatanının medeni unsurlarını ve insan kaynaklarını hedef alan küçüğü ise rahmetli kocasını hedef alan iki trajedi arasında çifte yas halindeyken ortaya çıkan kişilik özelliklerine atıfta bulunulmuştur. Bu durum bizi yalnız toplumsal ego ile doymuş bireysel egoyla zıtlaştırıcı değil bütünleştiren bir yüzleşmeye götürmüştür.

Anahtar Kelimeler:

Suâd es-Sabbâh, Şokun Yankıları, Kılıçlar, psikolojik , kayb etmek.

تقديم:

لقصيدة الرِّثاء الَّتي لا تدخلُ في دوائرِ المناسبات خصوصيَّةٌ فنِّيَّةٌ وجوهريَّةٌ من حيثُ صدورُها عن حالةٍ نفسيَّةٍ وجدانيَّةٍ تحملُ معَها مواضعَ المرثيِّ منها، المرثي الابن أو الأب أو الأم أو الزوج؛ لأنَّها تتشكل عبر حوار مع أعماق الماضي ومرايا الحاضر، ومع المخزون الوجدانيِّ والنَّفسيِّ الِّذي يجعل المرثي حاضرًا فيها حضورًا نابضًا بالحقائق والمجازات الَّتي تحوِّل ثيمة الفقد حياة فنيَّة جديدة قادرة على الولوج في وجدان المتلقِّي.

ولا يفوتني التنبيه لدراسات سابقة حول الشاعرة سعاد الصباح من مثل:

- شعر سعاد الصباح دراسة في المضامين الشعرية – جامعة الملك سعود تناولت في الفصل السّادس تجربة الشّاعرة مع الموت وتناولت رثاء الابن والزّوج والمشاهير كجمال عبد الباصر ونزار قباني، ولكنّ الدّراسة لم تكن مُعمَقة نفسيًا.
- وهناك بحث عن العلائق النصيّة في شعر سعاد الصباح التّاريخ نموذجًا - مجلة جامعة الشارقة مجلد١٧عدد١يونيو ٢٠٢٠ ناقش مجموعة من النماذج التاريخية ورفض الشاعرة لأي اسقاط من هذه النماذج على حياتها ولم تتعرض الدّراسة لرثاء الرّوج والصّدمة من جراء ماحصل للشّاعرة على مستوى الفقد له وللكويت في آن معًا.
- البنى الأسلوبيّة في شعر سعاد الصّباح - جامعة اليرموك ٢٠١٨ دراسة أسلوبيّة لا نفسيّة وكانت موسعة.
- الانتماء وطبيعة التشكيل الرومانسي في شعر سعاد الصباح كلية الدراسات الإسلامية جامعة الإسكندرية المجلد١ العدد٢ لم تتعرض الدرسة للرثاء وصدماته عند سعاد الصباح، انتماء وحرية وشكوى.

- وهناك تجارب ودراسات ولا أريد الإطالة خوفًا من الحشو فضلًا أنّ هذا يُذكر ويُطلب في الرّسائل الجامعيّة أكثر منه في الأبحاث كما جرت العادة والمنهج.

تسلِّط هذه الدِّراسةُ الضَّوءَ على سيكولوجيا الأنوثةِ -وفق المنهج النفسي- في رثاء الزَّوج، عند الشَّاعرة الكويتيَّة سعاد الصَّباح؛ لأنَّها تشكل ظاهرة فنيَّة مختلفة عن النَّماذج التَّقليديَّة لا سيَّما في تراثنا العربيِّ، ولأنَّها تقدِّم نفسيَّةَ المرأةِ الَّتي ترَّمل قلبها وتحوَّل إلى أيقونة لا تحفظ إلَّا ما أودعه فيها زوجُها الحبيبُ الفريدُ، وأنا هنا أتحدث عن الصدمة من جراء الفقد الذي أنتج هذا النص، وهو أول نص كتبته في رثاء زوجها، ونحن نبحث عن تخلقات هذه الصدمة ومظاهرها عبر الرموز والمؤامرات الداخلية والخارجية.

إنَّ رثاءَ الزَّوج يتخلَّى عن الرَّسميَّة والواجب حين تكون الحياةُ الزَّوجيَّةُ معه حالةَ عشقٍ وسمو روحيٍ أكثر من كونها التزامًا أسريًّا أو اجتماعيًّا، ويصطبغ بالغزل أكثر من البكاءِ لأنَّه موَّن الحزن في القلب، وأوقد الشَّوقَ في الكلمات.

إنَّ رثاء الزَّوج من أكثر الأغراض الفنَّيَّة كشفًا لنفسيَّة الزَّوجة المحبَّة، وتكوينها السَّيكولوجيِّ الجديد بعد حدث الفقد، ذلك أنَّ وجعَ الفقد مرتبطٌ بالنَّفس والوجدان، من هنا فإنَّ قراءة هذا الرِّثاء - الِّذي يسمو على الأغراض صدقًا وتفجرًا لاتصاله بالوجدان في تصوير الحياة والموت - اعتمادًا على كشوف علم النَّفس تكشف عنه الأستار، ويخرجه ناصعًا إلى السَّطح، بعد الوقوف عند الواقع والحلم والدَّوافع والأسباب والإحاطة بالغوامض الَّتي تنطوي عليها الذَّات الشَّاعرة، تلك الغوامض الَّتي تقف وراء العقد النَّفسيَّة الصحيَّة المحفزة بالغياب، كأنَّ الذَّات الشَّاعرة تعالج نفسَها بنفسِها، لا سيَّما حين تكون قد عرفت نفسها جيدًا وعرفت طاقتها الإيجابيَّة البنَّاءة، تلك الَّتي تشرحها سعاد الصَّباح بوضوح في قولها:

أنا النَّخلة العربيّة الأصولْ

والمرأة الرَّافضة لأنصاف الحلولْ

فبارك ثورتي.[1]

في هذه القصيدة ركَّزت الشَّاعرة على معاناة الفقد والألم، وشكَّلت الحدث بأسلوب بديع في الفكرة والصُّورة والأسلوب مبينة الارتباط بالبيت الصَّغير (بيتها وزوجها) والبيت الكبير (وطنها الكويت) فضلًا عن عرضٍ لأحداث التَّاريخ الَّتي تتشابه مع ما وقعَ ويقعُ.

قصيدة (آخر السُّيوف) [2]

كتبتْ في الإهداء

إلى روح زوجي ورفيقي ومعلِّمي عبد الله المبارك.

القصيدة:

ها أنتَ ترْجعُ مثلَ سَيْفٍ مُتْعَبٍ　　لتنامَ في قلْبِ الكُوَيْتِ أخيرا

يا أيُّها النَّسْرُ المُضرَّجُ بالأسى　　كم كُنتَ في الزَّمنِ الرَّديءِ

كَسَرَتْكَ أنباءُ الكُوَيت، ومن　　جَبَلًا، بكلِّ شُمُوخِهِ، مَقْهُورا؟

ما كان يُمكن أن تعيشَ لكَيْ　　بابَ العَرين، مُخَلَّعًا.. مكْسُورا

صَعْبٌ على الأحرارِ أن　　قَدَرُ الكبيرِ، بأن يَظَلَّ كبيرا

يا فارسَ الفُرْسَانِ، يا بْنَ مُباركٍ　　يا مَنْ حَمَيْتَ مَدَاخلًا، وثُغُورا

---

(١) والورود تعرف الغضب: ١١.

(٢) ديوان آخر السيوف: ١١-٣١.

شرِبَتْ خيوُلكَ دَمْعَها، كيف الخيولُ تموتُ؟ لا تفسيرا
ما عادَ بَحْرُكَ أَزْرَقًا، يا سيّدي فكأنَّما صار النَّهارُ ضَريرا
الإخوةُ الأعداءُ مَرُّوا من هُنا كي يملؤوا تاريخَنا تزويرا
شَنَقُوا الغَنِيَّ على مشانقِ أمَّا الفقيرُ فلا يزالُ فَقيرا
غَدَرُوا بهارونَ الرَّشيدِ.. وأحْرَقوا كُتُبَ التُّراثِ.. وأعدمُوا المَنْصورا
عَبَثُوا بأجسادِ النِّساءِ.. ودنَّسوا قَبرَ الحُسَيْنِ، ودَمَّروا تَدْميرا
لم يترُكُوا في الحقل غُصْنًا أو نَخْلَةً مَيْسَاءَ.. أو عُصْفُورا
قَضَمُوا الكُوَيْتَ.. كأنَّها تُفاحةٌ وَرَمَوا ثيابَ القاصراتِ قُشُورا
من ذا يُحاسبُ حاكمًا متسلِّطًا ذَبَحَ الشُّعوبَ حَمَاقةً.. وغُرُورا؟
يا سيِّدي.. إنَّ الشُّجُونَ كثيرةٌ فاذْهَبْ لربِّكَ، راضيًا مبرورا
يتفتَّتُ التَّاريخُ بين أصابعِي.. وأُشاهِدُ الوطنَ الجميلَ كَسيرا
خَذَلوكَ، يا شيخَ العروبةِ، عندما جَعَلوا العُروبةَ، مَسْلَخًا وقُبُورا
ذَبَحوُا الطُّموحَ الوَحْدوِيَّ.. من يرضى بأنْ يتزوَّجَ السَّاطُورا؟
جاؤوا إليك.. لكي تُباركَ فِعْلَهُمْ يأبى الإباءُ بأن يكونَ أجيرا
أأبا مُبارَكَ.. كُنْتَ أنتَ قَبيلتي وجزيرتي.. والشَّاطئَ المسْحُورا
يا خَيْمتي وَسْطَ الرِّياحِ، من الَّذي سَيَلُمُّ بعدَكَ دَمعيَ المَنْثورا؟
يا مَنْ ذَهَبْتَ، وما ذَهَبْتَ، كأنَّني في اللَّيل أسمعُ صوتَك البَللُّورا
أنت الرَّبيع.. فلو ذَكَرتُكَ مرَّةً.. صار الزَّمانُ حدائقًا.. وعبيرا
أأبا مُبَارَكَ، لو هناكَ مدامعٌ تكفي.. لفجَّرْتُ الدُّمُوع نُهورا
مَنْ ذا يُغَطِّينا برِيْشِ حَنَانِهِ؟ من يملأُ البيتَ الكبيرَ حُضُورا؟

أنتَ السَّفينةُ، والمظلَّةُ والهوى يا مَنْ غَزَلتَ ليَ الحنانَ جُسُورا
غطَّيْتَني بالدِّفءِ منذ طُفولتي وفَرَشْتَ دربِيَ، أنجُمًا وحريرا
وحمَيْتَ أحلامي بنَخْوَةِ فارِسٍ لم تُلْغِ رأيًا أو قَمَعْتَ شُعُورا
اللهُ يعلمُ يا أبي.. ومُعَلِّمي كم كنتَ إنسانًا.. وكنتَ أميرا
أأبا مُبَاركَ يا مَنَارةَ عُمْرِنَا.. يا دِرْعَنا، وكِتابَنا المأثورا
كُنْتَ الكُوَيْتَ أَصَالةً وحَضَارةً ومَنَاقِبًا عربيَّةً وجُذوُرا
البحرُ أنتَ.. يفيضُ عن شُطْآنِهِ قَدَرُ الكبيرِ بأن يكوُن كَبيرَا
أأبا مُبارَكَ، سوف تبقى دائمًا في العين كُحْلًا.. والشِّفاهِ بُخُورا
يا آخِذَ الكَلِماتِ تحتَ رِدائِهِ ما عُدْتُ بَعْدك أُحْسِنُ التَّعْبيرا

لندن، حزيران، يونيو ١٩٩١م

الجوُّ النَّفسيُّ للقصيدة:

تُعدُّ هذه القصيدة أصرح نصٍّ للشَّاعرة سعاد الصَّباح في رثاء زوجها عبد الله المبارك، ظهر فيه الحزنُ والحرمان والقلق ومرارة الفقد للزَّوج والوطن، وظهرت صورة المأساة بدقَّة، حاملةً الوجع من خلال الفكرة واللُّغة والإحساس.

فالعنوانُ يفصح عن أفول آخر السُّيوف، السُّيوف الَّتي ترمز إلى الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة المؤثِّرة في حياة الأُمَّة، وهو رمزٌ تراثيٌّ له مرجعيَّته النَّفسيَّة في كلِّ ذاتٍ عربيَّةٍ، وقد جعلت الشَّاعرةُ زوجَها خاتمةَ هذه الكوكبة من آخر السُّيوف، وأسدلت السِّتار على فصلٍ من حياةٍ حافلةٍ بالصَّلابة والقوَّة والعطاء، وهذا العنوان يحمل بعدًا نفسيًّا يحثُّ القارئ على تتبُّع مكنوناتِ النَّصِّ وصولًا إلى كلِّ ملامح الفقيد في مرآة الشَّاعرة الثَّكلى، حيث تداخلت أحاسيسها تجاه الثَّالوث: (الوطن والعرب والزَّوجة)، حزنُها

على من ودَّعت، حبُّها له، غدر الجار العربيِّ، فبرثاء الرَّاحل ترثي أمَّة، تخلَّتْ عن قيمها وعادتْ إلى جاهليَّتها في غزوها وغاراتها الَّتي تمثِّل شريعة الغاب، إنَّه الحزن العميق والانهزام والقهر والوجع.

إنَّه نصّ رثائيٌّ لجيل، وعلامة فارقة في نتاجاتها الشِّعريَّة من حيث الإحساس والسَّبك واللَّفظ والصُّور المتزاحمة الَّتي تحكي مرارة فقد امرأة شامخة لجبلها الَّذي ترعرعت بين قممه، وهو الَّذي دفعها للشَّمس لتغزلَ من خيوطها العلم والشِّعر، لتتعانق أحاسيس الوطن بأحاسيس الحبيب والمعلِّم، وتمتزج بشجون الأمَّة، فبلغت غاية الإحساس، وأقصى الوجع وذروة سنام الحزن مع الفقد، فآخر السُّيوف دليلٌ على آخر جولات الفرسان في الحروب، فلا يكون بعده إلَّا إرخاء السِّتارة على الجروح.

تبدو الشَّاعرة بحالة نفسيَّة متعبة وحانقة، حيث يعود زوجها مسجًّى على غير عادته، حين كان يعود، وهو السَّيفُ العربيُّ الأصيل الَّذي قارع الخطوب، لكنَّه يعودُ ليسكنَ غمده ذلك الوطن الكبير، عاد كعودة النَّسر الَّذي كان يحلق في الذُّرى ليهبطَ على السُّفوح بينما تسرحُ وتمرحُ بغاثُ الطُّيور في زمن تردَّى بأحداثه، عاد مقهورًا من جراء الغزو الغاشم لبلاده، وهو أشبه بجبل أحد عندما التفَّ حوله كفار قريش، عاد لعرينه ولكنَّ باب العرين داسته الثَّعالب، وكسرت هيبته شريعة الغاب.

وعلى الرَّغم من ذلك فليس أمام الشَّاعرة إلَّا ما تربَّت عليه، إنَّه التَّسليم بقضاء الله، والمواساة بكلامه: ﴿يَا أَيَّتُها النَّفسُ المطمئنة (٢٧) ارْجِعي إِلَى رَبّكِ راضِيَةً مَرْضِيَّةً﴾ [الفجر: ٢٧-٢٨]؛ للتَّخفيف على النَّفس والتَّعزي، كما تعزي نفسها بقدريَّة التَّحول الطَّبيعيّ من القوَّة إلى الضَّعف مع الحفاظ على الهيبة، فالأسود قدرها الرِّفعة والشُّموخ والإباء، والحرب جولات وصولات، وهو الفارس الَّذي ذاد عن الحِمى وحَمى الذِّمار، لكن الـ (هو) يفرض أسئلته ويسرِّبُها من ثقوب الوجع، من مثل: كيف؟ ثم لا جواب، كيف تموت الخيولُ بعد أن شربت دمعَها وصهيلَها؟ حتَّى زرقة البحر تغيَّرت، والنَّهار لا يبصر، ويعمل على التَّدليل من أحداث الماضي، وكيف غدروا بهارونَ الرَّشيد؟

وأحرقوا مكتبات بغداد، وقتلوا المنصور؟ هل التَّاريخ يعيد نفسه، من هتكِ العِرضِ وكشفِ السِّترِ؟ ثم يسرِّبُ طرفًا من الإجابة عن الجهة المسؤولة الَّتي تشكلُ صدمةً للمتلقِّي: الإخوة الأعداء، أي هي أيادٍ عربيَّة لا مغول ولا تتار.

ها هو ذا الفارس يترجل وتحزن عليه الخيول وتموت حزنًا على فارسها، حتَّى زرقة المياه في البحر ما عادت صافيةً ناصعةً ولم يعدْ النَّهارُ بهيًّا بضيائه وشمسه السَّاطعة.

المؤلم غدر الجار وخيانة الإخوة، لِمَ العجب؟ فإخوة يوسف تآمروا عليه وزوَّروا وكذبوا ودلَّسوا واتَّهموه بالسَّرقة، فاستدعت صورة التَّتار والمغول تلك الصُّورة الحاضرة على الدَّوام في ذاكرة العربيِّ الَّذي كان حطبًا للحروب الغاشمة، حيث التَّدمير والنَّهب والسَّلب، وخيرُ شاهد حرقُ بغداد وإرثها العلميِّ والثَّقافيِّ.

وتذكر بعض أحداث التَّاريخ من قبيل التَّعبير عن مواقفها وما يجول في خاطرها، وهو ما يسمَّى بالتَّناصِ التَّاريخيِّ ويعني "أن تتداخل مواقف مختارة أو شخصيات معينة منتقاة مع النَّص الأصليِّ تنسجم مع ما يريد الشَّاعر، وتؤدي له غرضًا فكريًّا"(١). فاستحضرت شخصية هارون الرَّشيد والمنصور والحسين وخيانة البرامكة لتصوُّر ما حلَّ بالأمة، فقد مزجت الماضي بالحاضر، لتؤكِّد فكرتها مُقارِنةً بين ماضٍ قويٍّ وحاضر واهن، كما قامت باستدعاء الحسين حيث تعرَّضَ للقتل دفاعًا عن الحرِّيَّة والتَّنكيل بأهل بيته.

وتعكس الشَّاعرةُ أحداثَ التَّاريخ، وتُصوِّر ماضي وحاضر الأمَّة وتُحوِّلُها إلى لوحات ملموسة؛ لتجعلَ المتلقِّي يعيشُ أحداث التَّاريخ ويتفاعلُ معها، وصولًا إلى ما حلَّ بالكويت من ظلم وقهر وسلب ونهب وعبث بالمقدَّرات والأعراض وكأنَّ الغزاة تتار العصر الحديث، لهذا ترفض الاحتلال واصفة صورة المعاناة بيقظة واعية مفجرِّة

(١) التَّناص التَّاريخي نظريًّا وتطبيقيًّا، مقدمة نظرية مع دراسات تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة، وقصيدة راية لإبراهيم نصر: ٢٩.

طاقة نفسيَّة هائلة مركزة على المكان وحركيَّة الزَّمان من خلال ثنائيَّة ضدِّيَّة بين الحياة والموت.

رسمت المشاهد الحزينة وهمجيَّة الغزو الَّذي طال الغنيَّ والفقير والصَّغير والكبير والحقل والغصن والنَّخل والعصفور، حتى القاصرات، إنّهَ الحمق والتَّسلط والغرور الَّذي جلب الأحزان، والغزاة دعاة العروبة زورًا، إنَّه الخذلان والغدر الَّذي جعل التَّاريخ متشظِّيًا والوطن مكبَّلًا.

وهي تصوِّر مرحلة حرجة في حياة الأمة، وهي الَّتي تردِّدُ: "كلُّ ما كتبته من شعر كان مرتبطًا بقضيَّة الإنسان العربيِّ، ومعبِّرًا عن همومه وأزماته العاطفيَّة والاجتماعيَّة والسِّياسيَّة"(١).

والشَّاعرة ككلِّ العرب لم تنسَ الصُّورة والذِّكرى، وهي ترى الكويت تتعرَّض لما تعرَّضت له بغداد سابقًا، والغريب أنَّ بغداد هي الَّتي أرسلت المعتدي اليوم، فنسجت خيطًا يربط بين الصُّورتين، ولكنَّها عازمة على الدِّفاع عن وطنها، على الرَّغم من فجيعة الفقد المضاعفة، فقدت زوجها ووطنها.

سبعةُ أبياتٍ غابت فيها صورة الزَّوج الفقيد، وحضرت صورة الوطن الفقيد المأزوم المُوجَع، كأنَّها تناست عن قصد الوجع الخاصَّ لتأخذ نصيبها النَّفسيَّ من الوجع العامَّ، فيجتمع عليها ماء الحزن من كلِّ حَدَبٍ وصوب، رغبةً منها في الغرق فيه خلاصًا من واقع أسيف.

ثمَّ تعدِّدُ مناقبَ الفقيد، وتصوِّر فداحة الشَّرخ في بيتها الصَّغير، وبيتها الكبير الكويت، فالفقيد القبيلة والخيْمة والجزيرة والشَّاطئ، وهي تستحضره وتراه وتسمع صوته في اللَّيل.

(١) مفاتيح قلب امرأة، حوارات ولقاءات مع سعاد الصباح:١٧٨.

حزن وشكوى لم يقفا عند حدود الفرديَّة، بل تجاوزا ذلك إلى الجماعيِّ والإنسانيّ، وقد وظَّفتْ مشاعرَها لتستدعيَ مدلولاتٍ تتماهى والحزن والهمَّ والشَّكوى، وهي المكلومة بالزَّوج وفلذة الكبد والوطن معًا.

إنَّها تصوِّر الواقع بكل تشرذمه ومآسيه وأوجاعه الَّتي انعكست على نفسها ووجدانها وفكرها، حيث التَّخلُّف والاتِّجار بالأوطان، وهي القائلة بأسلوب استفهاميٍّ يعكس الحيرة والألم:

يا سيِّدي ما عدتُ بعدَ الحرب.. أدري من أنا؟

أقطعةٌ جريحةٌ؟ أم نجمةٌ ضائعةٌ؟

أم دمعةٌ خرساء؟

وبيننا مدائنُ محروقةٌ

وأمةٌ مسحوقةٌ

وبيننا داحسُ والغبراء(١)

وهو ربيعُ حياتها الَّتي أحالها خضرةً ونضارةً وجمالًا، ويستحقُ ينابيعَ من الدُّموع تذرفُها عليه، فهو الدِّفء والحنان والحبُّ.

هو سفينةُ النَّجاة ومظلَّةُ الحبِ والأماني الجميلةُ والهوى كلُّه، هو المعلِّم والحاني والحامي والإنسان، وهو منارة العلم للأجيال والدِّرع الحصين للكويت وهو سفر من المآثر الخالدة الَّتي يستمدُّ منها الكويتيون المواعظ والعبر، هو البحر في جوده وعطائه، إنَّه خالدٌ بصفاته وحيٌّ أبدًا في ذاكرة الشَّاعرة، فهو كالكحل للعين والبخور في حياتها،

(١) في البدء كانت الأنثى: ٤٢.

فهي لم تعدْ تقوى بعد رحيله حتَّى على الكلام، تقف الكلمات بعده، بل تتوسَّد التَّراب وتُدفن مع الرَّاحل، عدول في الكلمات يصاحبه وجع مادِّيٌّ ونفسيٌّ، لِمَ لا؟ والفقد جلل والفقيد المعلِّم والأب والحاني، فهو الوطن والكويت بأصالتها وقيمها العربيَّة والبحر والبرُّ والشُّطآن.

إنَّ هذا النَّصَّ الدِّيوان نصٌّ ثريٌّ بأبعاده النَّفسيَّة، وظلاله الوجدانيَّة، ومراياه المحدَّبة، الَّتي تعكس عمرًا كاملًا من التَّجلي، وتفيض بقراءات شتَّى، للظَّواهر الَّتي شكَّلت سيكولوجيا الأنثى الثَّكلى بوفاة زوجها، وهي:

١- رموز الفقيد بين خصوصيَّة التَّجربة والذَّاكرة الأدبيَّة

في النَّص رموزٌ واضحةٌ، منها ما استُحضر من الذَّاكرة الأدبيَّة، واستخدم لخدمة الغرض في تصوير جديد، والسَّبب أنَّ الشَّاعرة في موقف فَقْدٍ وصدمةٍ، وخيالها مشغولٌ بغير ابتكار الرُّموز، وذهنها يعتريه عدم التَّركيز في التَّجديد الرَّمزيّ، ومنها ما رفدتها به البيئةُ المحلِّيَّةُ أو العالميَّةُ رفدًا مباشرًا، لكنَّها عملتْ في الأوَّل على صبغه بشيء من الخصوصيَّة الخاصَّة بالموضوعيَّة وبالموضوع (الفقيد)، وعملت في الثَّاني على تأكيد استحقاق الموضوع لهذا التَّوظيف المتعِب الجديد. فالرَّمز عنصرٌ مهمٌّ في رسم ملامح المرموز إليه لبعده الفنِّيِّ والدَّلاليِّ، وهو أداة تعبير عن الذَّات والتَّجربة، وصناعة الرَّمز رحلة للشَّاعرة في فضاءات الواقع إلى عوالم الانزياح لتجعلَ المرثي خالدًا، وتكشف عن حالات النَّفس بصورة وجدانيَّة غير مباشرة، لاسيَّما أنَّ الرُّموزَ المستخدمةَ من واقع الحياة الَّتي عاشتها وتعيشها في الواقع، عبرت بها عن قضايا تهمُّها وتهمُّ الفقيد والوطن.

-**رمز (السَّيف):** ارتبط في الذَّاكرة الجمعيَّة بالقوَّة والنَّصر واستظهار قيم البطولة والشَّجاعة، فضلًا عن درء أخطار الفناء، ظهر في قولها:

ها أنتَ ترْجعُ مثلَ سَيْفٍ مُتْعَبٍ لتنامَ في قلْبِ الكُوَيْتِ أخيرا

هنا تقع تحت تأثير ثنائيَّة (القوَّة والتَّعب) القوَّة: الَّتي تحيل إلى كونه كان في معركة ومواجهة مع أعداء الوطن. والتَّعب: الَّذي تصف به رمزه بعد رجوعه من تلك المواجهة.

وثنائيَّة (الحياة والموت)، الحياة: الَّتي تجلَّت في الفعل المضارع (ترجع) الدَّال على التَّجدد والاستمرار، والموت: الَّذي صورته نومًا من خلال الفعل المضارع (تنام) بحيث لا يلغي الحضور في الذَّاكرة والوجدان. لقد اختارت الشَّاعرة السَّيف في هذا العصر لارتباطه بالبيئة العربيَّة، فهي متعلِّقة نفسيًّا بالماضي والصَّحراء، على الرَّغم من انتمائها لعصر التَّطور والتَّقانة والرَّفاهيَّة في كلِّ شيء، وفي هذا التَّوظيف أثرٌ لِمَا استكنَّ في الذَّاكرة الأدبيَّة الجمعيَّة الَّتي يتمُّ الاستعانة بها حينما يسيطر على الشَّاعر قانون تداعي المعاني، فشوقي مثلًا يقول في رثاء عمر المختار:

يا أيُّها السَّيفُ المجردُ بالفلا يكسو السُّيوف على الزَّمان مضاء(1)

فبينما عمر المختار سيفٌ مجرَّدٌ ويمنح أمثاله مضاءً وقوةً وعزيمةً، تجعل الشَّاعرة الفقيدَ سيفًا مُتعبًا في الواقع والحال، لكنَّه لا مهزوم ولا مكسور ولا مُثلوم.

إنَّها تراه بعين الكويت وتذيب أنوثتها مقابل كرامة الكويت إلَّا إنْ كانت تُكنِّي عن نفسها بالكويت.

إنَّه التَّعلُّقُ، فهي تحبُّه على الرَّغم من كلِّ ما حصل تتعلَّق بالماضي وزوجها أمير من الصَّحراء، وهي تنتمي لتلك الحقبة من الزَّمن؛ لذلك اختارت السَّيف، فزوجها سيفٌ ممشوقٌ من الماضي، كما تضفي على زوجها شيئًا من القداسة والأسطوريَّة والعزة والفخار، فالسَّيف لا ينكسر كـ (خالد بن الوليد) وهو أشهرُ مُشبَّه به في التَّاريخ العربيِّ والإسلاميِّ، وبذلك تريد أن تقول: إنَّ الفقيد من السُّيوف ذات الأثر الواضح في

(١) الشوقيات: ١٧.

التَّاريخ، بل هو آخر تلك السُّيوف، والكويت هي غِمدُ هذا السَّيف العربيِّ الأصيل، ما يدلُّ على عظمة الزَّوج المُستَحِقِّ لهذا الرَّمز.

والاتِّساع حجمٌ نفسيٌّ للشَّاعرة، إذ بلغت عظمة زوجها أن تكون الكويت بطولها وعرضها له غمدًا، وكلمة (متعب) نوع من التَّخفيف عن النَّفس، فهي تلجأ إلى حيلة دفاعيَّة، وكأنَّها لا تريده ميتًا بل متعبًا، ولا تتقبل ولا تصدق عودته ميتًا، وهذا يُذكرُ بعادات وأعراف وتقاليد اجتماعيَّة نجدها عند الأمَّهات والزَّوجات والحبيبات، عندما يأتي نبأ موت ولد، أمه تقول: انهض حبيبي فالغداء جاهز، وزوجة تقول: لا لم يمت ها هو يبتسم، سينهض الآن.

وكذلك تحتال في مفردة (تنام)؛ لأنَّها لا تعني (تُدفن) الَّتي هي الواقع الملموس، لكنَّ الواقعَ النَّفسيَّ غير ذلك، ففي نفسها تراه كالنَّائم الَّذي سيستيقظ بعد حين من الاستراحة، وهي في حالة انتظار النَّائم كي يستيقظ.

- **رمز (النَّسر):** ثمَّ تحلق به عاليًا في السَّماء، وتجعله نسرًا بخطاب مباشر وبصيغة نداء فخمة، والنَّسر هنا رمز العربيِّ الَّذي فقد كلَّ شيء حاضرًا، وتكالبت عليه ظروف ومحن وأمراض، ولكنَّ عزَّة الماضي باقية، في قولها:

يا أيُّها النَّسْرُ المُضرَّجُ بالأسى كم كُنتَ في الزمنِ الرديءِ صَبُورا

انتقلت إلى حقل آخرَ من حقول الرَّمز، فالنَّسرُ رمزُ الكبرياء والعنفوان والشُّموخ، النَّسر الَّذي تهاوى من القمم والذُّرى ليسكنَ السُّفوحَ، بدأتْ بنداء غير مباشر ولم تقلْ: (يا نَسرُ) بل صنعت فاصلًا بين النِّداء والمنادى بـ (أيُّ) و(ها) التَّنبيه لا لتبعدَ المسافة بينها وبين الفقيد، بل هي صرخةٌ أولى في سلسلة من الصَّرخات الَّتي تعكس الحاجة النَّفسيَّة للمنادى (الفقيد) بتلوينات مختلفة لصفة المنادى، فهي بحاجة لكلِّ صفةٍ تطلقها على المنادى الفقيد، ثم هو مضرَّج لا بالدَّم بل بالأسى، وهذا احتراسٌ نفسيٌّ، إذ هناك من أصاب هذا النَّسر إصابةً بليغةً، والتَّضريجُ بالأسى مدحٌ، لأنَّها لم تضرِّجه بالدَّم

الأحمر من جراء إصاباتٍ ماديَّةٍ وطعنات، وهذا يعكس حجم حَملِه وتكليف نفسه لمهام جسام وعظيمة، فهو يحمل أسًى وهمومَ الكويت على عاتقه فضلًا عن هموم اجتماعيَّة وعربيَّة، وهنا مزجتْ الشَّاعرة بين الذَّاتيِّ والعامِّ، وتظهر دلالة الفاجعة حيث اتكأت على صورة مألوفة، ولكن يلفُّها الانكسار.

فهي تصوِّر النَّسر الَّذي أصابته المحن واستبدَّ به المرض فانحدر للسَّفح وتجمعت عليه رداءةُ الدَّهر وبُغاثُ الطَّير، وهي تعكس ما تكابده نفسيًّا من جراءِ الفقد لهذا النَّسر الَّذي طالما حلَّق بها للعلا وتودُّ منه أن يتمرَّد على هذه الحال كأنَّها تشير إلى متابعة التَّحليق والقتال بعد الفقيد، مُستلهِمَةً من ماضي الفقيد التَّليد القوَّةَ والمواصلةَ، وهذا يذكِّرنا بقول عمر أبو ريشة:

أصبحَ السَّفحُ ملعبًا للنُّسورِ فاغضبي يا ذُرى الجبالِ وثوري(1)

وهي حالةٌ للنَّسر الرَّمز شبيهة بحالة التَّوظيف الَّذي أتتْ به الشَّاعرة، فالنَّسر هنا كذلك وقع في شباك الاضطرار للعيش في غير موطنه الَّذي خُلق له.

مرَّة ثانية تذيب أنوثتها المفجوعة أمام عظمة الفقيد وموقعه في نفس بلده قبل موقعه في نفسها، وهذا سموٌّ روحيٌّ وجدانيٌّ عالٍ لا يُستطاع إلَّا من نفس ساميَّة لا سيَّما في هذا الموقف بالذَّات.

-**رمز (الجبل):** وفي حدثٌ جللٌ هو غزو الجار للجار يظهر رمز جديد هو رمز الجبل، في قولها:

كَسَرَتْكَ أبناءُ الكُوَيت، ومن رأى جَبَلًا، بكلِّ شُمُوخِهِ، مَقْهُورا؟

(1) ديوان عمر أبو ريشة: ١٥٨.

والجبل رمز للصَّلابة والقوَّة، على الرَّغم من خلو الكويت من الجبال، ما يعني أنَّها استعارت رمزًا من غير بيئة الفقيد، تريد بذلك أن تخرجه من المحلِّيَّة إلى دائرة أوسع تتجاوز هذه المحلِّيَّة، فهو يستحقُّ مشبَّهات أخرى خارج حدود الوطن الكويت، مردُّ ذلك عظمته في نفسها الَّتي دفعتها إلى هذه الاستعارة، لكنَّها وضعته في ثنائيَّة ضدِّيَّة مفارقة (الشُّموخ ضدُّ القهر) فكيف يكون الجبل متشظِّيًا مقهورًا؟

لقد جعلت المتلقِّي يستقبل هذه المفارقة بحاسَّة البصر فقط، ولن يبلغَ بهذا الاستقبال ما بلغته هي؛ لأنَّها استقبلت هذه المفارقة بكلِّ حواسِّها المادِّيَّة والنَّفسيَّة، فجعلت الفقيد كجبلٍ في علو الهمِّة والشُّموخ والكبرياء والمهابة والوقار، لكنَّه هوى وانهدَّ كما انهدَّ جبل ثهلان في نجد، كما يقول أبو البقاء الرَّندي في رثاء المدن والممالك الزَّائلة:

دَهى الجزيرةَ أمرٌ لا عزاءَ له   هوى له أحدٌ وانهدَّ ثهلانُ[١]

مرَّة ثالثة تنسى أن تنقل أثر فقده كجبلٍ على نفسها، وتنقل الرُّؤية إلى الجمهور كلِّه، وتسألهم سؤال المنبِّه الحاثِّ على إمعان النَّظر. وهذا ما نقل التَّوظيف نقلةً جديدةً عن توظيف ابن الرُّومي في قوله وهو يمدح المنصوري:

يا جبلَ اللهِ في بسيطتِهِ   لا هدَّك اللهُ بعدما وطَدَك[٢]

-**(رمز الأسد):** ثمَّ تراه أسدًا هصورًا، لكنَّ عرينه داسته الثّعالب ودنَّسته، في قولها:

ما كان يُمكن أن تعيشَ لكَيْ تَرَى   بابَ العَرين، مُخَلَّعًا.. مكْسُورا

(١) ديوان أبي الطيب الرّندي: ١٠٨.

(٢) ديوان ابن الرومي: ٦.

لم تذكر الأسد صراحة، لكنَّ (باب العرين) يحيل إلى تشبيه الفقيد بالأسد على صورة الاستعارة المكنيَّة، لقد غُيِّبتْ لفظ (الأسد) علمًا أنَّها ذكرت من قبل صراحة (النَّسر والسَّيف والجبل) وهذا التّغَيب يحمل بعدًا نفسيًّا أو أكثر؛ لأنَّ الواقع يقتضي ذلك، ولأنَّ الأسد لا يقبل أن يكون موجودًا وبابُ عرينه مخلَّعٌ ومكسورٌ، وإن وجد في هذه الحال، فهذا قدحٌ في هيبة الأسد. وليس بعيدًا أن تكون قد كنَّتْ عن الكويت بالعرين، وعملتْ على تجيير القدر (الموت الفردي)؛ ليقع على الفقيد لغاية حمايته من موت نفسيٍّ أكثر إيلامًا له، وهو رؤية باب بيته الكبير مخلعًا مكسورًا بفعل فاعل قاصدٍ النَّيلَ من هيبته وهيبة بيته وأهله ووطنه، وهو رمز المهابة الَّتي نالت منها المؤامرةُ على وطنه الكويت كما نال المستعمر متمثِّلًا بقيوده وأصفاده من عمر المختار الرَّمز الَّذي انكسر عندما وقع أسيرًا بيد الأعداء، على حدِّ تعبير أحمد شوقي:

وأتى الأسيرُ يجرُّ ثِقلَ حديدِهِ أسدٌ يجرِّرُ حيَّةَ رقطاءَ (1)

مرَّة رابعة تُخرج نفسها من دائرة الوجع الشَّخصيِّ لتدخل هي والوطن كلُّه في دائرة الوجع الجماعيِّ العامِّ.

-**رموز (القبيلة) و(الجزيرة) و(الشَّاطئ):** ثم تجمع ثلاثة رموز وراء بعضها، لا يفصل بينها إلا حرف العطف الدَّال على مطلق الجمع، في قولها:

أأبا مُبارَكَ.. كُنْتَ أنتَ قَبيلتي وجزيرتي.. والشَّاطئَ المسْحُورا

أحضرتْ نفسها في هذه الرُّموز الثّلَاثة بقوَّة، حيث استخدمت (ياء المتكلم) الَّتي تلتصق بالرَّمز؛ إمعانًا بعدم الانفصال عنه حتَّى بعد الموت (قبيلتي، جزيرتي)، وتخلَّت عنها في الرَّمز الثَّالث (الشَّاطئ)، لكنَّها عرَّفته ووصفته (الشَّاطئ المسحور)؛ إمعانًا بأنَّه مُعيَّنٌ معروف جدًّا لها وله، كأنَّها تشير إليه وحدَه، وتشي بأنَّها مَعرفة خاصَّة بها.

(1) الشوقيات: ١٧.

(أنتَ قبيلتي): انتماءٌ قبليٌّ، لكنْ إلى زوجها الَّذي اختزلت القبيلة بشخصه، فهل يعني هذا أنَّها بعد فَقْده صارتْ بلا قبيلة؟ لا سيَّما أنَّها أسبقت هذا الانتماء بـ (كنت)، إنَّ هذا الانتماء الدَّاخليِّ الذَّاتيَّ بلفظ (قبيلة) يقف وراءه انتماءٌ كبير خارجيٌّ وطنيٌّ، فهي الَّتي تقول:

إنْني بنتُ الكويت

ومع اللُّؤلؤ في البحر ترعرعتُ

ولملمتُ مَحارًا ونجوم (١)

(وجزيرتي): تعمِّقُ بهذا الرَّمز فكرة كون الفقيد امتدادها الطَّبيعيَّ البَريَّ الآمن الحالم في البحر، كما تعمِّق في نفسها مشاعر الحب والدِّفء والاستقلاليَّة والبعد عن عالم البشر المليء بالغدر والخيانة والعمالة، المعادي لكلِّ ما هو جميل وحالم.

(والشَّاطئ): رمزُ الأمان، لكنَّه مسحور، وهذا وصف يحتمل كونه ساحرًا ومسحورًا، وربما أرادت من المعنى الأوَّل (مسحورًا) أن تقول: الشّاطئ لي وحدي و(الشَّاطئ المسحور) موازٍ لقولها: (شاطئي)؛ لأنَّ المسحور مرصود لها، فكأنَّها قالت: الفقيد قبيلتها وجزيرتها وشاطئها، ومن المعنى الثَّاني: (ساحرًا) أن تقول: أنت الشَّاطئ الَّذي سحرني، فصرتُ تحتَ تأثيره أقولُ وأفعلُ وأحيا.

-رمز (الخيمة): ثمَّ تستعين بمعجم بيئتها القديمة الحديثة، وتستدعي رمز الخيمة في قولها:

يا خَيْمتي وَسْطَ الرِّياحِ، من الَّذي سَيَلُمُّ بعدَكَ دَمعيَ المَنْثورا؟

(١) فتافيت امرأة: ١١٨.

والخيمة من معجم البيئة الكويتية، فهي تتعلَّق بالماضي، على الرَّغم من أنَّها أميرة، وتعيش في القصور، ومن حيث التَّحقيق النَّفسيُّ فهي تريد بها القصر، وقد يفهم المتلقِّي ذلك، إذ ترفع من شأن الفقيد الَّذي هو الأمان والملجأ والخيمة، فهو قصرها المتنقِّل أينما تذهب، وقد وُفقت في اختيار لفظة (الخيمة)؛ لأنَّها استدعت معها لفظ (القصر) من حيث تشعر أو لا تشعر، واستخدمت الاستفهام؛ لتنقل لنا دفقة شعوريَّة حزينة، ذلك الاستفهام الَّذي معناه النَّفي، وهو معنى يجسِّد الوفاء للزَّوج والفقيد.

و(الخيمة) تمثِّل الأمن فضلًا عن الحبِّ والارتواء العاطفيِّ وقيم الزَّمنِ الجميلِ، مجسِّدة الحنان في خيوط كالسَّداة واللُّحمة يغزلها المبارك بكلِّ دفء وحنان. كخيمة رفيدة الأسلميَّة أوَّل طبيبةٍ عربيةٍ مسلمةٍ ضربت خيمةً لمداواة الجرحى من المسلمين ممَّن ليس لديهم من يهتمُّ بهم، في قول أحمد محرم:

فَيَا لَكِ خيْمةً للبرِّ فيها جلالٌ لا يُرامُ ولا يُدَانى[1]

-**رمز (الرَّبيع):** ثمَّ توسّع دائرة الرَّمز، وتخرج وهي في عدَّة حزنها إلى أحضان الطَّبيعة، وتستدعي رمز الرَّبيع؛ لتكمل لوحة الدِّفء والحبِّ والحنان في قولها:

أنتَ الرَّبيع.. فلو ذَكَرتُكَ مرَّةً.. صار الزَّمانُ حدائقًا.. وعبيرا

فالطَّبيعة ماثلة في وعيها، مثولَ توافقٍ، هذا «التَّوافق النَّفسيُّ الطّبيعيُّ بين الشَّاعر والعالم الخارجيُّ معناه إخضاع الطَّبيعة لحركة النَّفس وحاجاتها؛ ممّا يعطي الشَّاعر الحقَّ في تشكيل الطَّبيعة وفقًا لتصوُّراته الخاصَّة» [2].

ليس للرَّبيع خصوصيَّة في البيئة الكويتيَّة، على عكس البيئات الأخرى، فهي استعارتْ صورة الرَّبيع القابعة في لا شعورها من بيئاتٍ أُخرى، ربَّما زارتها مع الفقيد، ولاحظت جمال الرَّبيع، وما يضفيه على الأرض من تحُولِ وجهها، فأرادت للفقيد أن

---

(١) ديوان مجد الإسلام، الإلياذة الإسلامية: ١٨١.

(٢) ملامح نظرية نقد الشعر العربي: ١٣١.

يكون له الأثر نفسه، كما أنَّها أدخلته في حيِّز ودائرة الزَّمن وفصول السَّنة، فالرَّبيعُ متجدِّدٌ على الدَّوام؛ لذا يليق بالممدوح أو المرثي الَّذي كان له الأثرُ نفسه، أن يكون مرموزًا له به، على حدِّ تعبير ذي الرُّمة مادحًا شمر بن هبيرة الفزاريِّ في قصيدة (أنتَ الرَّبيع):

أَنتَ الرَّبيعُ إِذا ما لَم يَكُن مَطَرٌ وَالسَّائِسُ الحازِمُ المَفعولُ ما أَمَرا(١)

كأنَّها تريد لزوجها الفقيد أن يكون ربيعها بما فيه من أثر عليها كأثر الرَّبيع على الأرض، إذ يلبسها حلَّة بهيَّة.

إنَّ السِّياق الشُّعوريّ في هذا البيت لا يفضح الحزن الكامن في نفسها، وهي في موقف رثاء وعزاء، لاسيَّما أنَّها تخاطبه، لكنَّ الشَّرط الجميل (فلو ذكرتك...صار) الَّذي نسجته وشاحًا من زهور الرَّبيع يبدو تعزية رومانسيَّة وتسلية لقلبها، إذ ليست بحاجة إلَّا إلى ذكر اسمه حتَّى تزهر ساعاتُها، وتعبق بروائح زهور الرَّبيع الَّذي يمثِّل الفقيد لونًا ورائحة.

-رموز (السَّفينة) و(المظلَّة) و(الهوى): من الطَّبيعة تستعير مفردة بحرَّيَّة؛ لتكون رمزًا جديدًا يُشبع نهمتها إلى استقصاء صفات فقيدها، ويطفئ نار فقده، هي مفردة (السَّفينة) وتضيف إليها(المظلَّة) و(الهوى)، فتجمع بين المادِّيّ والمعنويّ، في قولها:

أنتَ السَّفينةُ، والمظلَّةُ والهوى يا مَنْ غَزَلتَ ليَ الحنانَ جُسُورا

(السَّفينة): رمز النَّجاة، وهي من مفردات البيئة الكويتيَّة والتَّاريخ الكويتيّ قديمًا وزمن الغوص فهي تحيلنا إلى زمن الكفاح زمن الأجداد الَّذي يعجُّ بطقوس واهتمامات، حيث يعمل جلُّ الكويتيِّين بالبحر والغوص واللُّؤلؤ، ومع توسيع النَّظرة في

(١) ديوان ذي الرمة: ٩٤.

قولها: (السَّفينة)؛ ليعمَّ خيره كلَّ أبناء الكويت، جعلت من الفقيد رمزًا للكفاح، فضلًا عن النَّجاة، فالفقيد كسفينة نوح عليه السَّلام، ووسيلة خاصَّة وعامَّة تبقى الأساس في بلوغ الغايات السَّامية، كما قال فتيان الشاغوري مادحًا أحد الأمراء:

سَفينَةُ النَّجاةِ أَهْلُ بَيْتِهِ في موقِفٍ يَغْشى الوَرى طوفانُهُ[1]

-**(المظلَّة):** رمزٌ للأجواء الحالمة، فلا يمكن تخيُّل الشَّاعرة تحت أيّ مظلَّة في الواقع المعاش، فهي تستدعي أيَّام الزَّمن الجميل والأجواء الحالمة حبًّا، وهذا يقودنا إلى أنَّها تودِّع تك الأجواء الحالمة؛ لذلك جعلت من الفقيد مظلَّة العمر الجميل الحالم الَّذي لا تريد توديعه، بصورة شعبيَّة مألوفة في التَّعابير العاديَّة والفنيَّة كما في قول شكيب أرسلان عن هلال المسلمين في مواجهة تحديات ومكائد الغرب:

وليسَ لنا غيرَ الهِلالِ مَظَلَّةً يَنالُ لَدَيها العِزُّ من هُوَ آمِلُهْ[2]

(الهوى): لأنَّ لفظة (الحبيب) المعتادة والمتداولة لم تعد تكفي، فبحثتْ عن مفردة أوسع وأعمَّ، فوجدت ضالَّتها في معجم الهوى وجعلته الهوى ذاته، كعادة الشُّعراء المبالغين في وصف علاقة الطَّرف الآخر بالحبِّ وبهم على غرار قول بشار بن برد:

يا سَلْمَ أنتِ الهَوى إذا شَهِدَ النْ ناسُ وأنتِ الهَوى إذا ذَهَبوا[3]

* **رموز (المنارة) و(الدِّرع) و(الكتاب):** ثمَّ تنتقل إلى حقلٍ يتماشى مع الأوضاع الأخيرة الَّتي عاشها الفقيد في صراعه مع الأعداء وهو حقل الحرب فتستعير منه رمز الدِّرع في قولها:

---

(١) ديوان فتيان الشاغوري: ٤٨١.

(٢) ديوان الأمير شكيب أرسلان: ١١٢.

(٣) ديوان بشار بن برد: ٢١٨.

أأبا مُبَاركَ يا مَنَارةَ عُمْرِنَا.. يا دِرْعَنا، وكِتابَنا المأثورا

أضافت إليه رمزًا من الحقل الماضي (المنارة)، ورمزًا من حقلها الأدبيِ الثقافيّ (الكتاب).

(الدِّرع): رمز الوقاية والحماية، لِمَ لا والدُّروع من الحديد المتشابك أو الرَّقيق يلبسها الفرسان اتّقاءَ الطَّعنات؟ فهي متعبة نفسيًّا، وبدت كأنَّها فقدت السُّور والسِّياج الحامي، وآلت ألَّا تغفل أو تنسى ذلك القميص والسِّربال؛ لتجعل منه درعًا واقيًا ضدَّ من يحاول النَّيل منها ومن أسرتها ووطنها، وهنا يبدو ضوءٌ متسلِّلٌ من التُّراث من قول النَّابغة:

إذا حاوَلْتَ في أَسَدٍ فُجورًا فإنّي لستُ منكَ ولسَتَ مِنِّي
فَهُمْ دِرعي الَّتي استَلأمتُ فيها إلى يَوم النِّسارِ وهُم مِجَنِّي(١)

فهو سربال لا تنفذ منه الطَّعنات بكلِّ أشكالها، فالشَّاعرة تحيلنا إلى الموروث وقبله إلى عهد داود عليه السَّلام، فصورة الدِّرع وصلابته وقوَّته بين صورتين (المنارة) و(الكتاب) ثنائيَّة تجمع بين القوَّة والتَّنوير، فالمنارة تُذكِّر بقول شوقي في عمر المختار:

يا ويحَهم نصبوا مَنارًا من دمٍ يُوحي إلى جيلِ الغدِ البغضاءَ(٢)

فهو المنارة والمشعل الَّذي ينير طريقها وطريق الأجيال بالحبِّ والخير والعطاء، والكتاب يُذكِّر بقول علي الجارم:

أنتَ الكتابُ كتابُ الدَّهرِ أسطرهُ وعَتْ حوادثَ هذا الكونِ تدوينا(١)

---

(١) ديوان النَّابغة الذُّبياني: ١٩٤-١٩٥.

(٢) الشوقيات: ٣/ ١٧.

فهو السِّفر الممتلئ بالمآثر الوضَّاءة الَّتي يَنهل منها الأجيال المواعظَ والعبرَ، وتعينهم على إكمال المسيرة الَّتي بدأها الفقيد.

-**رمز (الكويت):** عندما يجعل الشَّاعر ممدوحه أو مرثيه وطنًا ما، فهذا يعني أنَّه بلغ في نفسه هذا الحجم من هذا المنطلق جعلت سعاد الصَّباح زوجها الفقيد مساويًا لوطنها الكويت في قولها:

كُنْتَ الكُوَيْتَ أَصَالةً وحَضَارةً ومَنَاقبًا عربيَّةً وجُذوُرا

كما اختزلت في توظيف سابقٍ قبيلتها (كنت أنت قبيلتي)، في شخص زوجها الفقيد الآن تختزل الكويت كلَّها في شخصه، هذا يعكس الحالة النَّفسيَّة للشَّاعرة في لحظة الفقد، إذ من المألوف في سيكولوجيا البشر أن تتغير لديهم بعضُ المفاهيم حين يكونون تحت سيطرة إحساس معين، وليس هذا الاختزال في هذه اللَّحظة بالذَّات نفيًا بمفهوم الانتماء الحسِّيِّ للوطن الأرض والدَّليل على ذلك أنَّها في غير هذا الموقف تؤكد أنَّها بنت الكويت، وعليه يمكن توضيح العلاقة التَّبادليَّة بينها وبين زوجها وبين الكويت بالصُّورة المنطقيَّة الآتية:

عبد الله المبارك يساوي الكويت (كنتَ الكويتَ)، سعاد الصَّباح تساوي (إنني بنتُ الكويت)، إذن سعاد الصَّباح بنت عبد الله المبارك، وهذه النَّتيجة هي عينُها المعنى الَّذي ذكرته بصورة مباشرة في قولها:

اللهُ يعلمُ يا أبي.. ومُعَلِّمي كم كنتَ إنسانًا.. وكنتَ أميرا

ونتيجةُ هذه المعادلة أنَّ قولها: (كنت الكويتَ) لا يفيد موت الكويت بموته، كما لا يفيد أنَّها لن تكونَ بنتَ الكويت بعد موته.

(١) ديوان علي الجارم: ١٤٢.

وفي هذا الرَّمز تخلص الشَّاعرة المرموز (زوجها الفقيد) من الجسديَّة وتجمع بينه وبين رمزه في وشائج كبرى وعظمى لا تلتقي ولا تجتمع إلَّا فيمن صنعوا التَّاريخ على أعينهم، وصنعوا أوطانهم على مثالهم، فهو ليس الكويت الأرض، بكلِّ أشكالها وتشكيلاتها، بل هو أصالُتها وحضارتُها ومآثرُها العربيَّةُ وتاريخُها التَّليدُ.

-**رمز (البحر):** ثمَّ تختم رموزها برمز له خصوصيَّته وعموميَّته لديها ولدى الذَّاكرة الجمعيَّة هو رمز البحر، فهي تريد أن تؤكِّد أنَّه يبقى عطاء الكبار، وإن واراهم الثَّرى، فهم بحور زاخرة بالفيض والجود لخاصَّتهم وعامَّتهم، ورمزيَّته الخاصَّة حسب رؤية الشَّاعرة، أنَّه لم يعد من عناصر الطَّبيعة المخيفة، بل ذروة العطاء والإنسانيَّة، في قولها:

البحرُ أنتَ.. يفيضُ عن شُطْآنِهِ قدَرُ الكبيرِ بأن يكونَ كَبيرَا

هنا جاءت بالرَّمز على صورة التَّشبيه البليغ المقلوب، فهي منضبطةُ المشاعر ومتوازنة، على خلاف ما كانتْ عليه وهي تقولُ: (جزيرتي، خيمتي...) فهو بحرٌ يفيض، دلالة على الكرم والسَّخاء فضلًا عن الاتِّساع والامتداد، وهنا ابتعدت عن نفسها قليلًا، وخرجت من الذَّات الفرديَّة إلى الذَّات الجماعيَّة عندما جعلته بحرًا فيَّاضًا عن شطآنه، بطريقة تُذكِّر بقول أبي تمام في مدح المعتصم:

هو اليَمُّ من أيِّ النَّواحي أتيتَهُ فَلُجَّتُهُ المعروفُ والجودُ سَاحِلُهُ[(١)]

وكذلك الشَّاعرة لا تريد اقتصار خصائصه على نفسها، إنَّه كبير لها ولبلده وللكويتيِّين بدلالة الجمع في قولها (شطآنه)، فالفقيد كالبحر يقذف للقريب الجواهر، ويرسل للبعيد السَّحائب، على الرَّغم من أنَّها تجاهلت عونه وسنده صراحة للمعذَّبين.

---

(١) شرح ديوان أبي تمام: ١٥.

وبعد فإنَّ هذه الرُّموز بدأت بالسَّيف على الرَّغم من أنَّه متعبٌ، وانتهت بالبحر، وهذا يحيلنا إلى التَّقاليد العربيَّة والذَّاكرة الجمعيَّة، حيث الجمع بين الفناء والنَّماء، وبين حياض الموت في بداية القصيدة وحياض الحياة، حيث البحر والماء في نهاية القصيدة.

٢- ملامح الذَّات الشَّاعرة بين مؤامرتين:

كان هذا المقطع الَّذي يمثِّل المؤامرة الكبرى على الكويت انتقالًا من فقد خاصٍّ إلى فقد عامٍّ؛ لأجل التَّخفيف عن مصاب النَّفس بمصاب الوطن، والتَّعزية عن هذا بذاك، ولأجل ربط الفقد الخاصِّ بسياقه التَّاريخيِّ، ذلك أنَّ الشَّاعرة تُحمِّل الإخوة الأعداء مسؤوليَّة فقدها لزوجها الَّذي كسرته أبناء وطنه وهو يرزح تحت وطأة بغيهم وطغيانهم، وفيه تغيبُ صورةُ فقيدها، كما تغيبُ صورتُها المباشرة، ليبدو المقطع سردًا تاريخيًّا وتوثيقًا لممارسات هؤلاء الإخوة الأعداء.

الإخوةُ الأعداءُ مَرُّوا من هُنا كي يملؤوا تاريخَنا تزويرا
شَنَقُوا الغَنِيَّ على مشانقِ حقْدِهِمْ أمَّا الفقيرُ فلا يزالُ فَقيرا
غَدَرُوا بهارونَ الرَّشيدِ.. وأحْرَقوا كُتُبَ التُّراثِ.. وأعدمُوا المَنْصورا
عَبَثُوا بأجسادِ النِّساءِ.. ودنَّسَوا قَبرَ الحُسَيْنِ، ودَمَّروا تَدْميرا
لم يترُكُوا في الحقلِ غُصْنًا أخضرًا أو نَخْلَةً مَيْسَاءَ.. أو عُصْفُورا
قَضَمُوا الكُوَيْتَ.. كأنَّها تُفاحةٌ وَرَمَوا ثيابَ القاصراتِ قُشُورا
من ذا يُحاسبُ حاكمًا متسلِّطًا ذَبَحَ الشُّعوبَ حَمَاقةً.. وغُرُورا؟

صرخةٌ يخضِّبها الأسى والحزن، وإسقاط تاريخيٌّ ودينيٌّ يذكِّر بحالتين قاسيتين من التَّاريخ، هما:

- قتلُ قابيل لأخيه هابيل.

- ورميُ إخوة يوسفَ عليه السَّلام لأخيهم في غيابة الجبِّ.

والجامع بين هذه الحالات الثَّلاث هو سبب الاعتداء الذَّي يحيل إلى نفوس مريضة بسبب الغيرة العمياء والكيد الذَّي تقف وراءه عقدة النَّقص.

لقد ساقت تلك الممارسات سوقًا تاريخيًا، لتؤكِّدَ أصالة هؤلاء في الإجرام، وأنَّهم ورثةُ أجدادهم في هذه الأفعال العدوانيَّة، أجدادهم الَّذين نالوا من رموز تاريخيَّة كهارونَ الرَّشيد والمنصور والحسين، ونالوا من التَّاريخ الثَّقافيِّ ومن أعراض المسلمين وقد جاؤوا هم الآن ليكرروا الأفعال ذاتها، دافعهمُ تزويرُ التَّاريخ ومحاولة تزوير الجغرافيا (**قَضَمُوا الكُوَيْتَ.. كأنَّها تُفاحةٌ**).

إنَّ أوَّل ملمح للذَّات الشَّاعرة هو خوفها على التَّاريخ العربيِّ المجيد من تزوير هؤلاء الأخوة الأعداء

(مرُّوا من هنا كي يملؤوا تاريخَنا تزويرا) ذلك الخوف الَّذي جعلها تسرد أفعالهم الشَّنيعة في جو نفسيِّ خانق، وتحشد له نماذج تاريخيَّة لخدمة غرضها، فجعلت المتلقِّي يتواصل مع الحدث ويعيشه؛ لأنَّ غدر الأخ يفوق كلَّ غدر وهذا يذكِّر بقول طرفة بن العبد:

وظُلمُ ذوي القُربى أشدُّ مضاضةً   على المرءِ من وقع الحُسامِ

(١) ديوان طرفة بن العبد: ٢٧.

وبعد أن فرَّغت مكبوتها الجمعيَّ من اللَّاوعي، المكبوت الَّذي يمثِّل كلَّ المسموعات والمرئيَّات حول غدر الجار عادت إلى خطاب فقيدها، كأنَّها هدأت بعد هذا التَّفريغ، وأخذت قسطها من البكاء على الوطن:

يا سيِّدي.. إنَّ الشُّجُونَ كثيرةٌ فاذْهَبْ لربِّكَ، راضيًا مبرورا
يتفتَّتُ التَّاريخُ بين أصابعِي.. وأُشاهِدُ الوطنَ الجميلَ كَسيرا

تقصد بالشُّجون الكثيرة ما يتصل منها بالهمِّ الجماعيِّ، كما تقصد بها إغلاق الباب خلف الاستطراد بها كما تعتذر من فقيدها - وهي ترثيه بأنَّها نسيته هنيهة - بقولها: (فاذهبْ لربك راضيًا مبرورا) وهو طلب تصوُّر فيه نفسها الرَّاضية المطمئنة على فقيدها في الدَّار الآخرة، لأنَّ الموت الَّذي وقع عليه يعادل ما وقع على الكويت من تدمير وإجرام، ولأنَّه جمع في شخصه المنجز التَّاريخيِّ بمجموعة من الشَّخصيات المؤثِّرة كهارونَ الرَّشيد والمنصور والحسين.

وفي قولها: (يا سيدي) يظهر ملمح اعتدادها بسيادة زوجها عليها، كأنَّها تقول: لا يستطيع أحدٌ أن يجردك من لقب السِّيادة، وتجعل من سيادته عليها دليلًا على ذلك، وبالعودة إلى خيوط المؤامرة الكبرى والأفعال الَّتي جسدتها على أرض الواقع (كي يملؤوا، شنقوا، غدروا، أحرقوا، أعدموا، عبثوا، دنَّسوا، دمَّروا، لم يتركوا، قضموا، رموا، خذلوا، جعلوا، ذبحوا، جاؤوا) يتبين أنَّها لم تنجح على الرَّغم ممَّا فيها من وحشيَّة أن تجرده من هذا الوصف، يؤكِّد ذلك أنَّها وصفت كلَّ هذه الأفعال بالمرور (مروا من هنا) الَّذي يعني إيمانها المُسبَق بأنَّ عُمْرَ المؤامرة قصيرٌ جدًا، وليس له أي صفة ثبات بينما الثَّابت هو الأصول حتَّى لو غابت أجسادها.

وقبل أن تنتقل إلى المؤامرة الصُّغرى الخاصَّة بعلاقة الفقيد مع الأطراف المهزومة المشاركة، أرادت أن تبين موقفها النَّفسيِّ من التَّاريخ، التَّاريخ الَّذي من عادت الشُّعراء الهروب إليه حين تحاصرهم خيبات الحاضر، لكنَّها بين هاتين المؤامرتين وجدت

التَّاريخ نفسه على عظمته كالعظام الباليَّة الَّتي لا يمكن التَّمسك بها لأنَّها سرعان ما تتفتت؛ لذا عادت من هروبها إلى حاضرها وليس بين أصابعها من ذلك التَّاريخ إلَّا الرَّميم، عادت لتشاهدَ انكسارات وطنها الجميل، كأنَّ التَّاريخ يعيد نفسه، وما استخدامها للفعل (أشاهد) بصيغة المضارع إلَّا انعكاس لعدم القدرة على غضِّ البصر عن هذه الانكسارات، فهي مستمرة بالمشاهدة راضيةٌ بالطَّاقة السَّلبيَّة الهائلة، الَّتي تدخل إلى نفسها وهي تكِّرر هذه المشاهدة، كأنَّها تقول: هذا أقصى ما يمكن أن أقدمه لوطني الكسير في هذا الوقت وأنا كسيرة مثله.

ثمَّ تقصي نفسها من جديد لتكشف للتَّاريخ خيوط المؤامرة الصُّغرى على الرَّغم من أنَّ الأبيات تخاطب الفقيد، تقول:

خَذَلوكَ، يا شيخَ العروبةِ، عندما　　جَعَلوا العُروبةَ، مَسْلَخًا وقُبُورا

ذَبَحوُا الطُّموحَ الوَحْدوِيَّ.. من الَّذي　　يرضى بأنْ يتزوَّجَ السَّاطُورا؟

جاؤوا إليك.. لكي تُباركَ فِعْلَهُمْ　　يأبى الإباءُ بأن يكونَ أجيرا

طالما أنَّ الأفعال الَّتي مارسها المتآمرون هنا تقعُ على الفقيد، فهذا يعني أنَّ وراء كلِّ فعلٍ ملمحٌ نفسيٌّ من ملامح الذَّات الشَّاعرة:

- (**خذلوك**): فعلٌ يعكسُ خيبةَ أملها بدعاةِ العروبة، كما يعكس ثقتها بموقفِ فقيدها الصَّواب.

- (**ذبحوا**): فعلٌ يعكسُ اشمئزازَها من الطَّريقة الوحشيَّة الهمجيَّة العلنيَّة الَّتي قُضي فيها على الطُّموح الوحدويِّ، كما تعكسُ رفضَها لكلِّ الطُّرق الأخرى المكشوفة والمستورة.

- (**جاؤوا إليك**): فعلٌ يعكس إعجابها بثبات فقيدها على موقفه، حيثُ يقفُ على أرض انتمائه الثَّابت وهم الَّذين يتحرَّكون تجاهه، كما يعكس احتقارها لهؤلاء

المتخاذلين المنهزمين، بأنَّهم يحملون إلى فقيدها رسالة وقحة، مفادها أن يشترك معهم في هذه المؤامرة، وأن يباركها، كما يعكس رغبتها أن تشاهد ردَّة فعل فقيدها، لترفعَ من منسوب الفخر به، فتهوِّن بذلك عن نفسها (يأبى الإباءُ بأن يكونَ أجيرًا).

٣- الأنا الجماعيَّة اليتيمة، والأنا الفرديَّة المُشبَعَة:

إنَّ المراقبة الدَّقيقة للأنا الجماعيَّة تكشف عن الإحساس الجماعيِّ بالنَّقص بعد موت الفقيد، بوصفه قيمة كبرى، وقامة وطنيَّة لها دورٌ أصيلٌ في حياة الشَّاعرة وحياة أهل بيتها الصَّغير، وفي حياة الكويتيين أهل البيت الكبير، تظهر هذه الأنا يتيمة في قولها:

مَنْ ذا يُغَطِّينا بريْشِ حَنَانِهِ؟ من يملأُ البيتَ الكبيرَ حُضُورا؟

أأبا مُبَاركَ يا مَنَارةَ عُمْرِنَا.. يا دِرْعَنا، وكِتابَنا المأثورا

يضطلع الاستفهام بمهمَّة حمل الإحساس الجماعيِّ بعد موت الفقيد، الاستفهامُ الَّذي لا يحتاجُ إلى جواب؛ لأنَّ الغرضَ منه النَّفي، أي لا أحد يغطِّينا بريشِ حنانه بعدَك، ولا أحدَ يملأ البيتَ الكبير حضورًا بعدك.

كما يضطلعُ الاستفهام بمهمَّة حمل الإحساس بالوَحدة بعد موت الفقيد، والإحساس بالبرودة النَّفسيَّة الَّتي بدأت تتسرَّبُ إلى دواخل أبناء الفقيد كلِّهم، بينَما تُفصح الضَّمائر الخاصَّة بالأنا الجماعيَّة عن درجات عاليَّة من الاحتياج إلى الفقيد:

- **يُغطِّينا**: هذه الصِّيغةُ تستوعبُ الحاجةَ إلى الحنانِ على مدارِ الوقت الحاضر والآتي، كما تُخفي الحسرةَ على فقدِ هذا الحنانِ الممتدِّ على مساحةٍ كبيرةٍ يمكن أن تكونَ الوطنَ كلَّه.

- **منارة عمرنا**: بالقدر الَّذي تكشفُ عن الدَّور التَّنويريّ الكبير الَّذي مارسه الفقيدُ على حياةِ أبناء الوطن كلِّهم تكشفُ عن حجم الضَّياع الَّذي يتراءى في أفقِهم بعدَ فقده.

- **درعنا:** يقفُ وراءها الإحساسُ بالضَّعفِ والخطرِ والخوفِ من الانكشافِ للإعداءِ، وقد كانَ الأمرُ عكسَ ذلك في حياةِ الفقيد.

- **كتابنا:** فيه استشعارٌ بانحرافِ بوصلةِ الفكرِ والمعرفة، بعدَ انقطاع الوصل معَ المصدر الأصيل لهما.

ويضاعفُ كلَّ هذه الإحساساتِ والاحتياجات تكرارُ النِّداء: (أأبا مبارك، يا منارة عمرنا، يا درعنا).

أمَّا مراقبة الأنا الفرديَّة فتكشف عن إحساس بالاكتفاء والشَّبع والكمال الدَّاخليّ الَّذي تحقق في أيامها مع الفقيد:

أأبا مُبَارَكَ، لو هناكَ مدامعٌ تكفي.. لفجَّرْتُ الدُّمُوع نُهورا
غطَّيْتَني بالدِّفءِ منذ طُفولتي وفَرَشْتَ دربيَ، أنجُمًا وحريرا
وحمَيْتَ أحلامي بنَخْوَةِ فارِسٍ لم تُلْغِ رأيًا أو قَمَعْتَ شُعُورا
اللهُ يعلمُ يا أبي.. ومُعَلِّمي كم كنتَ إنسانًا.. وكنتَ أميرا
يا آخِذَ الكَلِماتِ تحتَ رِدائِهِ ما عُدْتُ بَعْدك أُحْسِنُ التَّعْبيرا

إنَّ النِّداء الموحَّد بين الأنا الجماعيَّة والفرديَّة (أأبا مبارك) بالأداة نفسها (الهمزة) وباللَّقب نفسه (أبي مبارك) يجعلُ المسافة واحدةً بينهما وبين الفقيد المنادى، هذه المسافة الَّتي تتقصَّد الذَّات الشَّاعرة بيانَها والتَّأكيد عليها؛ لتُظهِرَ عدالةَ الفقيدِ ومساواته بين العامِّ والخاصِّ وبين الجماعيِّ والفرديِّ، لا سيَّما أنَّ النِّداء بـ (يا) جاءَ مرَّتين معَ الذَّاتِ الجماعيَّة: (يا منارة عرمنا، يا درعنا)، ومرَّتين معَ الذَّات الفرديَّة: (يا أبيَ، يا آخذ

الكلمات)، وفي حين تسألُ الأنا الجماعيَّة (من ذا يغطينا) تخبرُ الأنا الفرديَّة بتحقُّق الفعل (غطَّيتني)، هذا يعني أنَّ الأنا الفرديَّة على الصَّعيد الخاصِّ لا تُعاني من أيِّ نقصٍ في الماضي، ولن تعاني منه في المستقبل؛ لأنَّها تحتفظُ بالمخزون العاطفيّ نفسِهِ حتَّى بعد غياب الزَّوج، وبينما تجعلُ الأنا الجماعيَّة مادَّةَ التَّغطية المسؤولِ عنها جزءًا من الحنانِ (ريشه)، تجعلُ الأنا الفرديَّة الدِّفءَ نفسَه هو الغطاء، ثمَّ تصنعُ متواليةً من الأفعال الَّتي حقَّقتْ لها الشَّبعَ والاكتفاءِ والكمال، وهي:

- (**فرشتَ دربي**): يعني تيسير سبل الحياة الَّتي ترغبُ بها، وهذا بحدِّ ذاته رجاءُ كلِّ إنسانٍ؛ لأنَّ المَتاعب والعقبات الَّتي تعترض في الطَّريق هي الَّتي تقلب الحياةَ إلى شكوى وكآبة ويأس، فكيف إذا كان الفرشُ بالأنجمِ والحرير؟

- (**حميت أحلامي**): يعني نقلَ كلِّ الأمنيات إلى حيِّز التَّنفيذ، ثمَّ حمايتها من أيِّ عدوٍّ داخليّ أو خارجيّ، لا كحمايةِ أيِّ إنسان، بل هي حمايةٌ بنخوةِ فارسٍ، تهابُهُ كلُّ الجهاتِ الَّتي تفكِّر في الاقتراب من حمى هذه الأحلام.

- (**لم تلغِ رأيًا**): يعني العيشَ الحرَّ من جهة الفكر، مثلَما تحقَّقَ من قبلُ العيشُ الحرُّ من جهة الجسد، وتنكير الرأي وإطلاقه بدون ياء متكلم، يعني أن هناك كمًّا هائلًا من الآراء الَّتي أخذت حقها في التَّعبير، حتَّى لم يبقَ رأيٌ واحدٌ مُلغًى.

- (**ما قمعتَ شعورًا**): يعني العيشَ الحرَّ من جهة الشُّعور، كما يعني سلامة النَّفس من السُّموم الَّتي تخلِّفها المكبوتاتُ الشُّعوريَّة، وهذا ما تفتقده كثيراتٌ ممَّنْ هن في مثلِ حال الشَّاعرة.

إنَّ هذه الأفعال هي عينُها الأفعالُ الَّتي تتمنَّاها المرأةُ في فارسِ أحلامها، وقد تحقَّقتْ لدى الشَّاعرة في حياتها؛ ما يجعلُها الآنَ تحاولُ ألَّا تخسرَ هذه الآثارَ بعد خسارة فارسِ أحلامها جسديًّا، إنَّها تحاول أن تعيشَ على أصدائِها، وتستحضرها في كلِّ أيَّامها وبالتَّوقيتاتِ ذاتها، حتَّى كأنَّ الفقيد حيٌّ، وكأنَّها تمارس معَه هذه الأفعال كما

كانت. والشَّيءُ الوحيد الَّذي تشعرُ أنَّه ذهب مع الفقيدِ هو الكلمات، لكنَّ ذلك لم يُفقدْها القدرةَ على التَّعبير، بل القدرةَ على إحسانِهِ كما كانت تُحسنه في حياتِهِ.

الخاتمة:

هذه قراءة نفسيَّةٌ لقصيدة (آخر السُّيوف) كتبتها الشَّاعرة في رثاء زوجها وفقدها لوطنها جراء الغزو العراقي للكويت، اختلفتْ من حيثُ الأسلوبُ والعاطفةُ واللُّغةُ، بحسب طبيعة الحالة الَّتي كانت عليها، وقد رصدت هذه القراءةُ سيكولوجيا الأنوثة في هذه القصيدة وخرجت بالنَّتائج الآتية:

- أنَّ ملامح الفقد كان مضاعفًا في آن معًا حيث يقع الوطن فريسة في براثن الطغاة وتتار العصر، كما يخيم ظلال الموت على وطنها الأصغر(زوجها) الذي فارق الحياة متأثرًا بالمرض مرة والغزو مرة، فجاءت حالتها النَّفسيَّة تعاني الفقد والحزن والحرمان والضياع، وهي قبل البدء امرأةً وفيَّةً مخلصةً لكلِّ من الزَّوج والوطن.

- أنَّ للصَّدمة الأُولى في قصيدة (آخر السُّيوف) تشكيلاتٍ مألوفة في معظمها؛ لأنها أوَّل قصيدة رثائيَّة، وقد سارت على نمط تقليديٍّ، فظهرت المرأة الثَّكلى المفجوعة على زوجها ووطنها في آن معًا.

- استخدمت الرُّموز في هذه القصيدة للتَّوصيل ودمج المتلقِّي في معاناتها وخاصَّة فقد الوطن.

- في هذه القصيدة تأكِّيد على قضية وجدان المرأة وبيتها وعمود البيت (الفقيد) ومفهوم القوميَّة العربيَّة ذات التَّدمير، والانتماء للوطن الصَّغير والوطن الكبير.

- تجاوزتْ الشَّاعرة بشعرها الرِّثائيِّ من الحزن الخاصِّ إلى الحزن العامِّ وأسبغت حزنها على زوجها ووطنها على العالم أجمع.

المصادر والمراجع

التَّناص التَّاريخي نظريًّا وتطبيقيًّا، مقدمة نظرية مع دراسات تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة، وقصيدة راية لإبراهيم نصر الله، أحمد الزعبي، مؤسسة فرعون، ط٢، عمان، ٢٠٠٠م.

ديوان ابن الرومي، ابن الرومي، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط٣، بيروت ٢٠٠٢م.

ديوان أبي الطيب الرّندي، أبو البقاء الرندي، تحقيق ودراسة د. حياة قارة، مركز البابطين لتحقيق المخطوطات الشعرية، ط١، الكويت،٢٠١١.

ديوان آخر السيوف، سعاد الصباح، دار سعاد الصباح، ط٥، الكويت، ٢٠٠٥م.

ديوان الأمير شكيب أرسلان، شكيب أرسلان، تحقيق محمد رشيد رضا، مطبعة المنار، ط١، مصر، ١٩٣٥م.

ديوان النَّابغة الذُّبياني، النَّابغة الذُّبياني، شرح وتعليق د. حنا نصر الحتِّي، دار الكتاب العربي، ط١بيروت، ١٩٩١م.

ديوان بشار بن برد، بشار بن برد، جمع وتحقيق وشرح محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، ط١، الجزائر، ٢٠٠٧م.

ديوان ذي الرمة، ذو الرمة، قدم له وشرحه، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٩٥م.

ديوان طرفة بن العبد، طرفة بن العبد، شرحه مهدي محمد ناصر الدِّين، دار الكتب العلمية، ط٣، بيروت، ٢٠٠٢م.

ديوان علي الجارم، علي الجارم، دار الشُّروق، ط٢، مصر، ١٩٩٠م.)

ديوان عمر أبو ريشة، عمر أبو ريشة، دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٩٨م.

ديوان فتيان الشاغوري، فتيان الشَّاغوري، تحقيق أحمد الجندي، مطبوعات مجمع اللغة العربية دمشق، المطبعة الهاشمية، ط١، دمشق، ١٩٧٦م.

ديوان مجد الإسلام، الإلياذة الإسلامية، أحمد محرم، مراجعة محمد إبراهيم الجيوشي، مكتبة دار العروبة، ج٢، ط١، مصر، ١٩٦٣م.

شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدم له راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط٢، بيروت، ١٩٩٤م.

الشوقيات، أحمد شوقي، دار الفكر، بيروت، د. ط، د. ت.

فتافيت امرأة، سعاد الصباح، دار سعاد الصباح، ط١١، الكويت، ٢٠١٠م.

في البدء كانت الأنثى، سعاد الصباح، دار سعاد الصباح، ط٦، الكويت، ١٩٩٧م.

مفاتيح قلب امرأة، حوارات ولقاءات مع سعاد الصباح، مفيد فوزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة، ٢٠٠٠م.

ملامح نظرية نقد الشعر العربي، إبراهيم جودت، تنوير للطباعة، ط١، حمص، ١٩٩٤م.

Kaynakça / References

Ashshawqiat, 'Ahmad Shawqi, Dar Alfikr, Bayrut.

Attanas Alttarikhiu Nzryana Wemlyana, Muqadimatan Nazariatan Mae Dirasat Tatbiqiat Liltanas Fi Riwayat Rawya Hashim Ghraybt, Waqasidat Rayat Li'iibrahim Nsrallh, 'Ahmad Alzaebi, Muasasat Fireawn, Alttabiq Alththani, Eamman, 2000 M.

Diwan 'Abi Altayib Arrundii, 'Abu Alwaqf Alrundii, Tahqiq Wadirasat D.Karaan Layf, Markaz Albabitin Litawthiq Almakhtutat Alshaeriat, Altabeat Al'uwlaa, Alkuayt, 2011.

Diwan Ibn Alruwmi, Abn Alruwmi, Sharahh 'Ahmad Hasan Basij, Dar Alkutub Aleilmiu, T 3, Bayrut, 2002 M.

Diwan Alnabighat Aldhibyanii, Alnabighat Aldhibyanii Sharah Washarah D. Hanna Nasr Alhatiy, Dar Alkitab Alearabiu, Alttabiq Al'awal, Bayrut 1991 M.

Diwan 'Awlad Alshshaghuri, 'Awlad Alshaghuri, Tahrir 'Ahmad Aljundii, Manshurat Majmae Allughat Alearabiat Dimashq, Almutbaeat Alhashimiat, Altabeat Al'uwlaa, Dimashq 1976 M.

Diwan Bashshar Bin Bard, Bashshar Bin Bard, Jameah Watahqiquh Washarhuh Muhamad Alttahir Bin Eashur, Wizarat Althaqafat, Altabeat Al'uwlaa, Aljazayir, 2007 M.

Diwan Thi Alrromht, Thi Alrromht, Qadamah Washarah Lah 'Ahmad Hasan Basij, Dar Alkutub Aleilmiat, T 1, Bayrut, 1995 M.

Diwan Aly Aljarim, Aly Aljarim, Dar Alshuruq, Alttabiq Alththani, 1990.

Diwan Omar 'Abu Rishah, Eumar 'Abu Rishat, Dar Aleawdat, Alttabiq Al'awal, Bayrut, 1998 M.

Diwan Majad Al'islam, Al'iilyadhat Al'iislamiat, 'Ahmad Muharam, Murajaeat Muhamad 'Iibrahim Aljuyushiu, Maktabat Dar Aleurubat, Aljuz' Alththani, Altabeat Al'uwlaa, Misr, 1963 M.

Fatafit Imra'ah, Suead Alsabah, Bayt Suead Alsabah, Alttabiq 11, Alkuayt, 2010 M.

Fi Albadi Kanat Al'onthaa, Suead Alsabah, Dar Suead Alsabah, Aldawr Alssadis, Alkuayt, 1997 M.

Mafatih Qalb Imar'ah, Muhadathat Waliqa'at Mae Suead Alsabah, Mufid Fawzi, Alhayyat Almisriat Aleamat Lilkitab, Altabeat Al'uwlaa, Alqahrt, 2000 M.

Diwan Akhar Alsuyuf, Suead Alsabah, Bayt Suead Alsabah, Alttabiq Alkhamis, Alkuayt, 2005 M.

Diwan Al'amir Shakib 'Arslan, Shakib 'Arslan, Tahqiq Muhamad Rashid Ridaan, Almanar Bris, Altabeat Al'uwlaa, Misr, 1935 M.

Diwan Turfat Bin Aleabd, Turfatan Bin Aleabd, Sharahha Mahdi Muhamad Nasir Aldiyn, Dar Alkutub Aleilmiat, T 3, Bayrut, 2002 M.

Malamih Nazariat Naqd Alshier Alearabia, 'Iibrahim Jawadt, Tanwir Liltibaeat, Altabeat Al'uwlaa, Hams, 1994 M.

Sharah Diwan 'Abi Tamam, Alkhatib Altabriziu, Taqdim Raji Al'asmar, Dar Alkitab Alearabii, T 2, Bayrut, 1994 M.